

FRANCESCA BIANCO

*Michele Leoni: una traduzione neoclassica di Shakespeare*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

*Michele Leoni: una traduzione neoclassica di Shakespeare*

Lo studio propone un approccio a uno dei brani più celebri della letteratura drammatica: il monologo di Amleto. Il brano, tratto dalla traduzione di Michele Leoni, è contestualizzato all'interno della sua copiosa attività letteraria, volta prevalentemente in questa direzione, e dell'ambiente culturale coevo. Il lavoro di Leoni si configura fin da subito come un esempio della piena espressione dell'altisonante stile neoclassico, allora molto in voga, e pertanto si allontana decisamente dai toni naturali e colloquiali che caratterizzano il fresco dettato shakespeariano. Inoltre, sulla base delle affermazioni teoriche presenti nell'«Intendimento» rivolto ai lettori, vengono (prevedibilmente) confutati i principi programmatici del lavoro leoniano. L'autore, infatti, afferma in questa sede di essersi servito della traduzione di Le Tourneur solo per aiutarsi nella comprensione dell'originale, a tratti critico, e critica pesantemente il lavoro del collega francese. Tuttavia, tale versione costituisce invece la base stessa della trasposizione del parmense, che si serve (in questo caso senza nemmeno mai farne menzione) della traduzione che del medesimo passo aveva dato anche Paolo Rolli molti decenni prima.

Il percorso di ricezione del teatro shakespeariano in Italia è, come noto, lungo e non sempre agevole: il fenomeno, già più volte illustrato<sup>1</sup>, testimonia un andamento talvolta difficoltoso e privo di coordinamento organico, poiché si basa soprattutto su interessi individuali di singoli studiosi in contatto con l'Inghilterra per motivi di studio, d'affari o di interesse personale. A rendere poco celeri<sup>2</sup> le tappe di tale processo è la comprensibile difficoltà di capire subito e appieno la rivoluzione

<sup>1</sup> Fra i principali contributi sul tema cfr. MICHELE SCHERILLO, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*, in «Nuova Antologia», 16 novembre 1892, pp. 208-238; LACY COLLISON-MORLEY, *Shakespeare in Italy*, Stratford-Avon, Shakespeare Head Press, 1916; SIRO ATTILIO NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918; MARIO PRAZ, *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane*, in *Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 169-196; ID., *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, in *Letterature comparate*, a cura di Antonio Viscardi, Carlo Pellegrini, Alda Croce, Mario Praz, Vittorio Santoli, Mario Sansone, Tommaso Sorbelli, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, collana diretta da Attilio Momigliano, Milano, Marzorati, 1948, vol. IV, pp. 145-196; PIERO REBORA, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Comparative Literature», I, 3, 1949, pp. 210-224; ANNA MARIA CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; MARIO PRAZ, *Shakespeare translations in Italy*, in «Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch», 92, 1956, pp. 220-231; AGOSTINO LOMBARDO, *La fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Terzo programma», 1, 1965, pp. 129-181; MARIO PRAZ, *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969; MARIO CORONA, *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica, 1970; MICHÈLE WILLEMS, *La genèse du mythe shakespearien (1660-1780)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979; AGOSTINO LOMBARDO, *Shakespeare in Italy: an Introduction*, in «Memoria di Shakespeare», 1, 2000, pp. 211-218; *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, a cura di Ángel Luis Pujante-Ton Hoenselaars, introduzione di Stanley Wells, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 2003; CORRADO VIOLA, *Approcci settecenteschi all'opera di William Shakespeare*, in *Shakespeare: un romantico italiano*, a cura di Raffaella Bertazzoli e Cecilia Gibellini, Atti del convegno dell'Università degli Studi di Verona 20-21 giugno 2016, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 73-99. Per uno sguardo mirato sulle singole opere: ISABELLA ARADAS, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989; ANNA BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973; GABY PETRONE-FRESCO, *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The Case of «Hamlet»*, Bern et alibi, Peter Lang, 1993. Sul rapporto fra Shakespeare e l'Italia cfr. Shaul BASSI, *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare. Place, «Race», Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2016. Ulteriori indicazioni e approfondimenti sono reperibili nella monografia di chi scrive, *Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*, di prossima uscita, in particolare nel cap. 2, dedicato all'argomento.

<sup>2</sup> Ma un ritmo discretamente lento si registra anche in Francia, naturale termine di paragone per l'Italia e mezzo – dal punto di vista linguistico – attraverso il quale Shakespeare sarà conosciuto anche nel nostro Paese (ANDRÉ GENUIST, *Traductions des pièces et passages isolés du théâtre de Shakespeare au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Le*

dell'opera del Bardo, così intimamente diversa dal panorama drammatico italiano, una difficoltà resa ancora più ostica dall'onnipresente classicismo radicatosi in profondità monopolizzando la totalità della scena italiana<sup>3</sup>. Tuttavia, i segnali positivi non mancano<sup>4</sup> e, pur ciascuno nella propria autonomia<sup>5</sup>, non possono non suggerire un'incipiente percezione di qualcosa di nuovo e di eclatante, forse ancora più significativo per il fatto che queste spie, slegate tra loro, annunciano i sintomi di un interesse che non è espressione di un'élite culturale che detta nuove norme, bensì di molteplici sensibilità che iniziano – per quanto inconsapevolmente – a intessere una trama intrecciata 'dal basso'.

All'interno di questo quadro, si staglia l'esperienza di Michele Leoni, colto professore parmense il cui impegno letterario si snoda con straordinaria fertilità ed eclettismo<sup>6</sup> nel cinquantennio a cavallo tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. Grande appassionato di letteratura inglese, dalla quale traduce Milton, Byron, l'*Ossian* e non solo<sup>7</sup>, tra il 1811 e il 1822 intraprende la prima grande traduzione italiana del teatro shakespeariano: il lavoro è inaugurato da un'edizione

*Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, thèse de doctorat, publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique, Didier, Paris, 1971, pp. 255-256. André Genuist è anche autore di *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*.

<sup>3</sup> Sul delicato momento di passaggio attraversato dal teatro del Settecento, cfr., per alcuni esempi di discussione, BEATRICE ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989; PAOLA LUCIANI, *Passioni tragiche e affetti domestici: la «Merope» di Scipione Maffei*, in *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 71-121, Paola Luciani è anche autrice di *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*; ELISABETTA BENUCCI, *La teoria tragica di Ippolito Pindemonte nei discorsi premiati dall'Accademia della Crusca*, in *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, a cura di GIAN PAOLO MARCHI e CORRADO VIOLA, Atti del Convegno di studi *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento*, Verona, 22-24 settembre 2003, Verona, Fiorini, 2005, pp. 55-78; STEFANO VERDINO, *«Merope» nell'Ottocento*, in *«Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». La «Merope» di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Atti del Convegno Padova-Verona, 9-10 maggio 2013, a cura di Enrico Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 75-88. Per un quadro generale dei nodi della discussione sulla tragedia settecentesca cfr. ENRICO MATTIODA, *Introduzione a Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, I, pp. 7-70, Enrico Mattioda è anche autore di *Tragedie del Settecento*.

<sup>4</sup> Cfr. n. 1.

<sup>5</sup> L'aspetto è stato illustrato con forza in CORRADO VIOLA, *Approcci settecenteschi all'opera di William Shakespeare*, cit.

<sup>6</sup> Proprio per questo non è sempre apprezzato dai contemporanei: l'eccessiva poliedricità della sua produzione, secondo alcuni, non gli permetterebbe di raggiungere ovunque livelli artistici apicali (cfr. FRANCESCO MILLOCCA, *Leoni, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV (2005), reperibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-leoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-leoni_(Dizionario-Biografico)/)). Per un primo quadro sulla sua figura si veda, oltre alla bibliografia indicata nel *Dizionario Biografico*, MARIA ANTONIETTA CASTAGNOLI, *Michele Leoni*, tesi di laurea, relatore Francesco Flora, pubblicata in *Quaderni fidentini*, 31, Parma, Tipolitografia Benedettina, 1984. Sull'analisi dello stile di Leoni in ambito shakespeariano, ancora non studiato, cfr. ANTONIA ARSLAN, ANDREA MOLESINI, *«Macbet», «Macchetto», «Macbeth»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830*, in *«Rivista italiana di drammaturgia»*, IV, 14, dicembre 1979, pp. 57-97 e ANNA BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, cit. Vanno poi segnalati altri due contributi (LUDOVICA CIMA, *Michele Leoni, uomo di cultura e traduttore de «La tempesta» shakespeariana*, tesi di laurea in lingue straniere, Università IULM di Milano, a. a. 1988-1989, relatore Franco Robecchi e PIA TASCHETTI, *Michele Leoni, letterato e traduttore di Shakespeare*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bergamo, a. a. 1981-1982, relatore Marco Cerruti) purtroppo non consultabili. Cfr. infine FRANCESCA BIANCO, *La mediazione di Pierre Le Tourneur nelle prime traduzioni di Shakespeare (Giustina Renier Michiel e Michele Leoni)*, Atti del Congresso internazionale, *Tra Francia e Italia verso l'Europa: mediazioni linguistiche e letterarie tra fine Settecento e inizio Ottocento*, Università di Padova, 23-24 marzo 2017, in corso di stampa.

<sup>7</sup> Il lungo elenco delle prolifiche traduzioni che si snodano in più decenni di alacre lavoro è reperibile in CARLA FAZZARI, *Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni*, in *«La Rassegna della letteratura italiana»*, LXXIII, 1969, pp. 64-74.

fiorentina all'interno della quale compaiono otto opere fra il 1811 e il 1815<sup>8</sup> e si conclude con la seconda pubblicazione, veronese, tra il 1819 e il 1822, in cui, al *corpus* precedente opportunamente rivisitato, si aggiungono sei opere inedite<sup>9</sup>.

L'interesse principale del traduttore si concentra in modo evidente sulla produzione tragica del drammaturgo inglese, di cui compaiono le tragedie più note (*Otello*, *Romeo e Giulietta*, *Macbeth*, *Amleto*, e *Re Lear*) e alcuni drammi storici (*Giulio Cesare*, *Riccardo II* e *Riccardo III*, *Vita e morte di re Giovanni* e l'intero *Enrico IV*); un posto molto limitato è assegnato invece agli altri generi, rappresentati da *Cimbelino*, *La tempesta* e *Sogno di una notte di mezza estate*.

Quanto all'apparato paratestuale, la prima edizione ne è assai parca: vi appaiono note in genere piuttosto scarse e una sola prefazione posta a introduzione dell'*Otello* del '14, cui viene affidato il compito di alfiere di tutta la collana, pur iniziata nel 1811 con il solo *Giulio Cesare*. Nel testo illustrativo della metodologia di lavoro campeggia la descrizione del processo del *vertere*: Leoni racconta al lettore il proprio approccio all'opera shakespeariana<sup>10</sup> costruendo un contesto critico di confronto con l'originale, cui riconosce saltuariamente «sublimi squarci» mortificati però da un'impetosa carrellata di elementi di discontinuità con la tradizione classica<sup>11</sup> che creano «urto» al traduttore; a ciò si aggiunge la confessione di essersi servito della traduzione di Le Tourneur, considerata necessaria per la sua riconosciuta *clarté*, ma proprio in virtù di questa, anche pesantemente criticata, in quanto incapace di rendere la pregnanza dell'originale, cosicché sembra più simile al «rovescio di un ricamo», del quale si scorge il disegno, «ma la maestria della mano sta dall'altra parte» e «non appare alla [...] vista»<sup>12</sup>. A sorvegliare tale *querelle*, in funzione di contrappeso e di modello si erge Alfieri, più volte nominato come creatore del vero verso tragico, cui va il merito di aver riportato in auge il teatro italiano e nel quale trova la principale ispirazione stilistica lo stesso

<sup>8</sup> A un primo lavoro sciolto (*Giulio Cesare, Tragedia di Guglielmo Shakespeare tradotta dall'originale inglese in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, Milano, Dalla Stamperia e Fonderia di G. G. De Stefanis a S. Zeno N. 534, 1811), segue la prima edizione di una collana di drammi per i tipi fiorentini di Vittorio Alauzet, grazie alla quale vedono la luce nel 1814 *Romeo e Giulietta*, *Otello o il Moro di Venezia* e *Amleto*, e nel 1815 *La Morte di Giulio Cesare*, *Macbetto*, *La Tempesta*, *Cimbelino*, *Riccardo III*.

<sup>9</sup> Anche in questo caso, nel 1818 compare un primo lavoro singolo (*Sogno di Una Notte di Mezza Estate. Dramma di G. Shakespeare. Recato in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, Torino, Co' Tipi della Vedova Pomba e Figli, 1818), mentre l'anno successivo viene avviata la seconda edizione, veronese, per la Società Tipografica, in XIV volumi (1819: vol. I, *La Tempesta*; vol. II, *Vita e Morte di Re Giovanni*. 1820: vol. III, *Sogno di Una Notte di Mezza Estate*; vol. IV, *Otello*; vol. V, *Macbetto*, vol. VI, *La Morte di Giulio Cesare*. 1821: vol. VII, *Romeo e Giulietta*; vol. VIII, *Vita e Morte di Riccardo III*; vol. IX, *Cimbelino*; vol. X, *Amleto*; vol. XI, *Il Re Lear*. 1822: vol. XII, *Vita e Morte di Ricardo II*; vol. XIII, *Il Re Arrigo IV. Parte I*; vol. XIV, *Il Re Arrigo IV. Parte II*).

<sup>10</sup> Cfr. *Intendimento e considerazioni del traduttore*, in *Otello, o il moro di Venezia*, cit., pp. V-XV.

<sup>11</sup> Così infatti l'autore si esprime in merito all'avvio dell'esperienza di approccio al testo shakespeariano: «La prima tragedia, nella quale mi avvenni, fu *La morte di Giulio Cesare*, lavoro, che venne costantemente annoverato fra' suoi più celebri. L'aprirsi della tragedia da un falegname e da un ciabattino; il poco ragionare ed agire del personaggio, di cui porta il nome; lo svilupparsi della catastrofe principale all'incominciare del terzo atto; gl'improvvisi e stravaganti passaggi di tempo e di luogo; il manifestarsi, dal principio del terzo atto sino alla fine dell'ultimo, di circostanze sì varie dal primo soggetto, e tante, che avrebbero potuto costruire l'argomento di altre tragedie parecchie; la carneficina, e la farraggine d'interlocutori di ogni sorta, la maggior parte de' quali non si produce o non parla che una sola volta; cose tutte sì grandemente lontane da' costumi teatrali, non dirò già delle nazioni moderne, ma delle stesse antiche; e nocive non poco alla dignitosa semplicità della scena italiana, cui l'ingegno dell'Astigliano stava allora vendicando dalla derisione degli stranieri; tutte coteste cose, io dico, mi produssero un urto sì fattamente gagliardo, che si estese persino a mortificare in me la impressione de' sublimi squarci, che andavano pure qua e là incontrando, e i quali avrei forse pienamente assaporati, ove mi fosse accaduto di leggerli isolatamente» (ivi, p. VI).

<sup>12</sup> Ivi, p. XII.

parmense, pur nell'intento di mitigare l'aspro verso dell'astigiano intingendo il pennello in una tavolozza in cui sono presenti anche Cesarotti e Monti<sup>13</sup>.

La strutturale scarsità di commenti caratterizza anche l'edizione veronese, nella quale però lo spazio dedicato ai paratesti introduttivi è maggiore, ma il loro tono è completamente diverso: in essi l'aspetto critico e programmatico è del tutto assente, così, alla prefatoria dedica al sovrano<sup>14</sup> seguono la premessa del traduttore (più breve rispetto alla prima e tutta in difesa del genio inglese, anche di fronte alle critiche pervenute dall'ambiente italiano e di cui Leoni prende atto) e un'ampia silloge dell'*Introduzione* all'edizione inglese di Johnson. Una delle peculiarità della seconda edizione, tuttavia, risiede nella scelta di premettere a ogni dramma il commento che Schlegel aveva fissato nelle sue *Vorlesungen*, qui adottate da Leoni nella traduzione del *Corso di Letteratura drammatica* di Giovanni Gherardini<sup>15</sup>: testimonianza di una nuova *attitude* nei confronti del Bardo e sintomo di una sensibilità estetica ormai in pieno cambiamento.

Ma nonostante tali premesse sulla fedeltà all'originale coadiuvata da critiche rivolte al lavoro altrui (quasi disconosciuto da una vera considerazione artistico-letteraria), il professore parmense tradisce le aspettative: la resa in un verso che tenesse presente le tre maggiori *auctoritates* chiamate in causa da Leoni, sulle quali si ergeva imponendosi il rigore dell'eredità alfieriana, determina uno stile pomposamente neoclassico, ricco di perifrasi nel nome di un'onnipresente *bienséance* diventata la principale componente dell'acclimatarsi dell'opera nel *milieu* italiano, a deciso discapito della naturalezza dell'espressione shakespeariana, che rappresenta l'essenza più intima della parola inglese.

Si discosta da questa prassi, pur in modo circoscritto, uno dei banchi di prova maggiori dell'intero teatro shakespeariano<sup>16</sup>, il celeberrimo monologo di *Amleto*<sup>17</sup>: il *labor limae* di questi versi impegna la penna di Leoni in un difficile equilibrio fra i modelli, limitando momentaneamente lo spazio della patina neoclassica in genere debordante ovunque. Il dubbio del principe di Danimarca si fonda ovviamente sull'originale inglese, ma gioca anche, dal punto di vista delle scelte lessicali, sul

---

<sup>13</sup> Egli infatti afferma: «Passando alla parte, che riguarda il materiale del verso di questa mia traduzione, dirò di non essermi preso i versi di alcuno scrittore a modello, ove modello dir non si voglia l'aver io avuto presente di non dare nell'ampoloso de' versi di Cesarotti, nell'aspro de' versi di Alfieri, e nell'ornato di quelli di Monti. Io non avrò saputo temperare un verso, il quale stia tra questi tre; ma è certo, che ho avuto la intenzione di farlo. E chi sapesse in ciò riuscire, parmi, che darebbe all'Italia il vero verso tragico, che l'Alfieri ha creato, lasciando forse ad altri il carico di perfezionarlo» (ivi, p. XV).

<sup>14</sup> Ferdinando I, re delle Due Sicilie.

<sup>15</sup> *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*. Traduzione italiana con note di Giovanni Gherardini, Milano, dalla stamperia di Paolo Emilio Giusti, nella contrada di Santa Margherita al n. 1118, 1817.

<sup>16</sup> Apice dell'interpretazione istrionica, su di esso si cimentano anche alcuni autori italiani, come Lorenzo Magalotti (cfr. ANNA MARIA CRINÒ, *An Unknown "Verso Sciolto" Translation of Hamlet's Soliloquy «To be or not to Be» in the Archivio Magalotti*, in *Shakespeare Today. Directions and Methods of Research*, a cura di Keir Elam, Firenze, La Casa Usher, 1984, pp. 215-220), Paolo Rolli (nella parte conclusiva *Delle ode d'Anacreonte Teio. Traduzione (sic) di Paolo Rolli*, Londra, s.e., 1739, pp. 97-99), Tommaso Crudeli (in «Giornale enciclopedico», VI, 1814, pp. 64-68. L'articolo è riprodotto interamente in MARIA AUGUSTA MORELLI TIMPANARO, *Per Tommaso Crudeli nel 255° anniversario della morte, 1745-2000*, pp. 65-69), Alessandro Verri (tuttora inedito, ma di cui parlano ANNA MARIA CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, cit. e GABY PETRONE-FRESCO, *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The Case of Hamlet*, cit.), Francesco Gritti (*Amleto. Tragedia di Mr. Ducis. (Ad imitazione della inglese di Shakespear)*. Tradotta in verso sciolto, con Licenza de' Superiori, Venezia, Merceria all'Insegna del Cicerone 1774) e Giustina Renier Michiel (cfr. GABY PETRONE FRESCO, *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The Case of Hamlet*, cit., *Appendix II*, p. 199).

<sup>17</sup> Si considera qui solo la prima edizione di Leoni, in quanto è prevalentemente su di essa che si costruisce la polemica del «Conciliatore».

continuo dialogo fra la prova di *Le Tourneur* e la resa che Paolo Rolli offre al pubblico italiano nel 1739<sup>18</sup>, cui si aggiunge una sfumata suggestione voltairiana.

La presenza rolliana si evidenzia subito nell'*incipit*, con un attacco di cui si fa chiara citazione il primo distico<sup>19</sup> (con la domanda iniziale – v. 1 –, l'attributo «forte» preferito all'idea di nobiltà presente nelle voci straniere che definiscono la natura della resistenza alla cattiva sorte, e i «colpi» da questa sferrati impietosamente – v. 2 –), ma ad esso segue subito il prelievo dal francese «torrent» (v. 4), preferito al 'mare' delle avversità delle altre due versioni, così come la stessa origine nel modello italiano va ricercata nelle «angosce» interrotte dalla morte (v. 6), scorciate però della clausola relativa al cuore sofferente, secondo la lezione di Rolli. L'indole neoclassica del traduttore riemerge nella perifrasi del verso successivo, in cui viene sottolineato come questi tormenti siano riservati agli uomini, individuati nel comune termine dell'originale «carne» al quale si sostituisce il più nobile «di chi veste umana carne».

Proseguendo il *close reading*, si giunge alla celebre comparazione fra la morte e il sonno, parallelismo che affonda le proprie radici fino alla consanguineità di Hypnos e Thanatos: se la resa interrogativa del verbo «dormir» e l'aggettivo «tutto» (vv. 10-11) risentono dell'influenza letourneriana, alla patina pomposa del parmense, attenta però alla sensibilità più delicata del lettore, si deve la più sentimentale inflessione dalla venatura religiosa riguardante l'anima «tornata / al paterno terren» (vv. 13-14), che mitiga ulteriormente il «nous nous sommes dépouillés», già molto lontana dal deciso «shuffled off» (v. 12), opportunamente reso con un dinamico 'scuotere' da Rolli (vv. 12-13). Al modello italiano fa però riferimento il termine «spoglia» (v. 14), che ricorre subito dopo e proprio nella stessa posizione di chiusura del verso.

Una non improbabile suggestione dalla prova di traduzione del monologo che Voltaire offre nel 1761<sup>20</sup> spiega il verso successivo, in cui Amleto riflette su come la non conoscenza di quanto accade dopo la morte sia l'unica ancora della vita; su tale *locum* forse ha agito «c'est là ce qui fait penser», in cui si esplicita l'idea della riflessione razionale, circostanza che invece non si verifica in alcuna delle altre versioni. Il dialogo tra le fonti e la personalità leoniana prosegue anche nel successivo elenco degli oltraggi e delle difficoltà cui continuamente l'uomo comune deve sottostare nel corso della sua esistenza: «i tormenti / di non curato amor» (vv. 19-20) si avvicinano più alle «tortures» del francese che non alle «agonie» rolliane (v. 19) o ai «pangs» dell'originale (v. 17); tuttavia a Rolli vanno ascritti sia le «onte» dell'orgoglio sia gli «indugi» della legge (vv. 18 e 20 sia in Leoni che in Rolli).

La dimensione dell'autore riemerge invece negli altri disagi elencati, intrattenendosi con metafore (quali «il ferreo giogo de' tiranni» – v. 18), immagine più melodrammatica rispetto ai comuni 'torti' e 'ingiustizie' delle altre lezioni) e circonlocuzioni altisonanti sulla «mal servata legge» e sull'«impunito / insolentir degli opulenti» (vv. 21-22), corrispondenti entrambe ad espressioni molto più asciutte sia nei versi shakespeariani sia negli altri due casi, in cui in genere non trova spazio se non un nesso sostantivo-aggettivo.

L'intervento diretto della sfumatura prettamente neoclassica rimane più sullo sfondo nei versi successivi, in cui si susseguono le domande retoriche sulla convenienza di sopportare quanto finora enumerato, visto che una sola azione potrebbe finalmente condurre al «riposo» (v. 25; ripresa del francese a fronte dell'idea di 'quiete' prediletta sia nell'originale sia nell'altra versione italiana) e sulle

<sup>18</sup> Cfr. n. 16.

<sup>19</sup> Cfr. *Appendice* di testi alla fine dell'intervento.

<sup>20</sup> VOLTAIRE, *Appel à toutes les nations de l'Europe. Des jugemens d'un écrivain anglais; ou Manifeste au sujet des honneurs des Pavillon entre les Théâtre de Londres et de Paris*, 1761, p. 36.

ragioni che spingono l'uomo a trascinarsi lungo un'«aspra» esistenza (v. 27; debitamente ripulita dal poco elegante 'sudore', registrato fedelmente nelle altre traduzioni), individuate nella paura dell'aldilà. L'attributo «aspra» è qui prelevato dal francese e incastonato in una costruzione che mantiene quasi tutto il materiale rolliano, così come suggerisce la domanda «Chi gemere vorria sotto la soma» di Leoni (v. 26), strettamente legata a «E chi la grave / soma portar vorria» (vv. 24-25).

Se la presenza dell'antecedente italiano si conclude con quest'ultimo contributo, sussiste invece ancora l'altro modello di riferimento, nonostante le pesanti critiche rivoltegli nella *Prefazione*, e ad esso si mescidano ulteriori punte di un lessico altisonante. Dopo aver ricordato che nessun viaggiatore è mai ritornato da quelle lande sconosciute (riguardo alle quali, secondo la lezione di Le Tourneur, viene omessa l'idea del 'confine', presente invece nell'originale e mantenuta da Rolli), il giovane principe sottolinea come questa constatazione spinga l'uomo a scegliere di continuare le sofferenze della propria esistenza: «soffrir si elegge» un «dolor certo», piuttosto che «sorgere ad incontrar» difficoltà ignote (vv. 32-34), un *consilium* annunciato fra l'eleganza del latineggiante 'eligere' e il 'sorgere' legato ad un'illustre tradizione letteraria, perifrasi colte ben lontane dai semplici «fly» (v. 27 di Shakespeare, cui si rifà Rolli al v. 32) e «fuir» delle versioni straniere.

La riflessione amletica approda infine alla constatazione secondo la quale, una volta sopraggiunto con forza il timore dell'oscuro mondo dell'oltretomba, l'impeto iniziale, sulla cui scia l'uomo sarebbe finalmente riuscito a porre fine ai suoi mali, si affievolisce inesorabilmente. Ad accompagnare la penna di Leoni nei movimenti conclusivi di tale pensiero è, ancora una volta, la versione francese: «de feu de la résolution la plus déterminée se décolore & s'éteint», su cui si ricalca il triste moto devitalizzante «si spegne / la più vivace dell'ardir scintilla» (vv. 37-38), riproponendo l'aspetto della luminosità infuocata del pensiero, a fronte di un più laconico «hue of resolution» dell'originale (v. 29) che si affida ad un più pacato cromatismo. Al modello letourneriano si deve infine anche la chiusura finale, in cui il pensiero sfuma nell'astratta impalpabilità più sfuggente della pura immaginazione, in cui nel «néant de l'imagination» si rispecchia il 'nulla della fantasia' (vv. 40-41).

Ma se il monologo gode di una maggiore attenzione in fase di cesello e di rifinitura da parte del traduttore, cosciente dell'importanza apicale del passo che lo spinge ad ancorarsi ai modelli sui quali lavora, meno sorvegliato in questo senso è, ad esempio, il seguito della scena, in cui entra Ofelia per restituire al principe i pegni d'amore che egli le aveva donato. La fanciulla si scontra, incredula, con un Amleto che ora disconosce l'amore giurato poco tempo prima e del quale si era fidata, perciò con profonda delusione afferma: «[...] you made me belive so» (v. 41); la dolorosa semplicità del dettato inglese, completo della sua stessa essenzialità, si metamorfosa in Leoni in una sintassi involuta dal tipico sapore melodrammatico («È ver; creder mel festi», v. 42). Tale cifra stilistica diventa uno dei tratti distintivi principali della versione del parmense, come viene ribadito dalla successiva battuta di Amleto, in cui il giovane conferma la propria volontà di allontanare la fanciulla affermando di non aver mai provato quei sentimenti che le aveva dichiarato. Un'Ofelia ormai intimamente sconvolta trova in Leoni l'innaturale capacità di articolare pensieri che si inarcano negli iperbati dei versi spesso infranti dall'attacco o dalla conclusione delle parole dell'amato: «I was the more deceived» (v. 45), mantenuto, anche in questo caso dal francese, si ricrea in «Più ognor deluso / fu dunque il creder mio» (vv. 47-48) e lo stesso invito a ritirarsi in un convento, datole come ordine spezzante, richiede in Leoni una crisalide intessuta di un altisonante lessico perifrastico da cui emerge «Tua stanza è un chiostro: / ti ritraggi là dentro» (vv. 48-49).

L'immediatezza del dialogo shakespeariano viene snaturalizzata nella rigidità di un verso in cui traspare la severità dello spirito di Alfieri (già osannato come primo punto di riferimento nella *Prefazione*) mitigata dal garbo cerimonioso di Monti, effigi italiane di uno stile che però nulla ha a che vedere con la concretezza spesso accentuata che caratterizza il verso originale. Emblematico in questo senso è il prosieguo del discorso di Amleto, il quale culmina e si conclude con un ragionamento aggressivo e misogino contro la civetteria femminile declinata secondo varie forme. L'invettiva si apre con un riferimento ai cosmetici per il viso usati dalle donne, definiti nell'originale con un termine che qui assume un significato vagamente dispregiativo («paintings», v. 47), cui corrisponde un esplicito 'farder' in *Le Tourneur*; Leoni affida l'*incipit* della battuta ad una circonlocuzione giocata su iperbati virtuosistici e intessuta di preziosismi anticheggianti, quali «vuolsi» per «I have heard» e «discio» per 'belletto', 'trucco' (v. 50). Accorgimenti capillari che punteggiano tutto il dettato leoniano e che aspirano il tono dell'ordito originale in un vorticoso afflato teso ad elevarne spiccatamente lo stile.

La comunione in cui si compenetrano le componenti della prima traduzione italiana di un ciclo di opere shakespeariane costruisce un fitto dialogo fra le *auctoritates* del panorama autoctono, citate nell'esordio programmatico come esplicita dichiarazione di intenti, e i modelli stranieri, tra i quali emerge chiaro l'apporto francese, nonostante le non leggere critiche rivoltegli ripetutamente. Ad essi si aggiunge – altra presenza determinante e non riconosciuta da Leoni – il prezioso contributo di uno dei maggiori mediatori culturali fra Italia e Inghilterra, Paolo Rolli, la cui prova di traduzione affiora nei versi italiani con una pregnanza semantica e lessicale spesso ignota al parmense. Se da un lato è pur vero che ad impreziosire tale crogiolo di esperienze letterarie illustri interviene il metodico appoggio al commento schlegeliano in apertura di ciascun dramma, segno distintivo di un riconosciuto cambiamento di sensibilità ormai in atto e oggetto di discussione estetica, dall'altro però il risultato finale non rispetta quanto affermato preliminarmente: la fedeltà al testo, intesa non solo come 'lettera' ma anche come 'spirito' – per usare due termini chiave cari alla teoria settecentesca del *vertere* –, e apertamente posta come obiettivo primario, è del tutto disattesa.

Il traduttore non riesce in alcun modo a rendere giustizia ad un originale dai toni freschi, immediati, cangianti nella loro viva dinamicità di personaggi con tutti i pregi e i difetti prettamente umani, poiché l'acclimatazione dei *blank verses* al contesto italiano restituisce ai lettori un'atmosfera ovunque ingessata e imbellettata – ma in questo caso la battuta di Amleto alla sgomenta Ofelia trova piena giustificazione – a tal punto da 'cambiare il viso che in origine gli era stato assegnato'. La vasta copiosità della frenetica produzione traduttoria leoniana non si accorda con l'accuratezza di un lavoro davvero sensibile alla natura della materia e, d'altra parte, né il classicismo ancora radicato – nonostante i segnali di cambiamento – nel *milieu* italiano né le capacità di Leoni, evidentemente non incline a tentare nuove e più coraggiose strade stilistiche che agissero finalmente in modo concreto sul nuovo gusto che si andava creando, permettono di ottenere un amalgama diverso e collocano l'attività del parmense all'interno di una *vague* neoclassica ancora molto radicata.

## Appendice

Shakespeare<sup>21</sup>

To be, or not to be - that is the question:  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them. To die - to sleep -  
 No more; and by a sleep to say we end  
 The heartache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to. 'Tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd. To die - to sleep.  
 To sleep- perchance to dream: ay, there's the rub!  
 For in that sleep of death what dreams may come  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause. There's the respect  
 That makes calamity of so long life.  
 For who would bear the whips and scorns of time,  
 Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
 The pangs of despis'd love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of th' unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? Who would these fardels bear,  
 To grunt and sweat under a weary life,  
 But that the dread of something after death-  
 The undiscover'd country, from whose bourn  
 No traveller returns - puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have  
 Than fly to others that we know not of?  
 Thus conscience does make cowards of us all,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pith and moment

Paolo Rolli<sup>22</sup>

Essere o no, la gran Questione è questa:  
 qual nella mente è forte più? Soffrire  
 colpi e saette d'oltraggiosa sorte;  
 o prender l'armi contra un mar d'affanni,  
 5 e dar loro, in opporsi a un tratto il fine?  
 Morir! Dormire: altro non è. Nel sonno,  
 dicon, che fine avrà il cordoglio, e mille,  
 retaggio della carne, altre sciagure:  
 consumazion, d'avida brama oggetto!  
 10 Morir! Dormir! Dormir? Forse Sognar! Ah  
 qui è l'intoppo! Chè in quel sonno di morte  
 quai sogni possan venir poi che avremo  
 scossa alla fin quella mortale spoglia;  
 sospendon l'alma. Ecco il riflesso ond'hanno  
 15 nostre calamità sì lunga vita.  
 Altrimente, chi mai soffrir le atroci  
 del suo tempo vorria sferzate e scherni,  
 torti d'oppressione, onte e d'orgoglio,  
 fiere agonie di disprezzato amore,  
 20 leggi indugiate, autorità insolente,  
 e quei che il merto paziente oppresso  
 aspri riceve dal demerto oltraggi;  
 quando ei dar si potesse alta quiete  
 con la punta d'un ago? E chi la grave  
 25 soma portar vorria; chi sotto stanca  
 vita, gemer, sudar; senza il terrore  
 di spaventevol cosa appo la morte?  
 Quelle contrade incognite dal cui  
 confine mai viaggiator non torna,  
 30 la volontà sgomentano, e ci fanno  
 piuttosto i mali sostener presenti;

<sup>21</sup> Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1977, vol. III, *I drammi dialettici*, pp. 156-162.

<sup>22</sup> Cfr. *Delle Ode d'Anacreonte Teio, Traduzione (sic) di Paolo Rolli*, cit., pp. 97-99. I versi sono stati riportati fedelmente, con minime variazioni a carico dell'ortografia relativamente alle lettere maiuscole con cui nell'originale erano stati scritti tutti i sostantivi.

With this regard their currents turn awry  
And lose the name of action.

che sciorre ad altri sconosciuti il volo.  
Coscienza così di tutti noi  
tanti codardi fa: così 'l nativo  
35 suo robusto color risoluzione  
smarrisce in pensierosa pallidezza:  
e le imprese di grande auge e momento  
arrestate da un tal riguardo; svolgono  
lor corrente, e d'azzion perdono il Nome.

[...]

HAMLET: [...]

I did love you once.

40

OFELIA:

Indeed, my lord, you made me believe so.

HAMLET:

You should not have believed me. For virtue cannot  
so inoculate our old stock but we shall relish of it. I  
loved you not.

OFELIA:

I was the more deceived.

45

HAMLET:

Get thee to a nunnery. [...]

[...]

HAMLET:

I have heard of your paintings too, well enough.  
God hath given you one face, and you make  
yourselves another. 'Tis jig and amble, and you lisp,  
and nickname God's creatures, and make your  
wantonness your ignorance. [...]

50

(*Hamlet*, III, 1)

Le Tourneur<sup>23</sup>

Être ou ne pas être? c'est - là la question... S'il est plus noble à l'ame de souffrir les traits poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux, de s'opposer au torrent, & les finir? - Mourir, - dormir - rien de plus, & par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoisses du cœur & à cette foule de plaies & de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair... ce point, où tout est consommé, devroit être désiré avec ferveur. - Mourir - Dormir - Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: - Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudroit supporter les traits & les injures du tems, les injustices de l'oppresser, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, & les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans ame; lorsqu'avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort... cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, & nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connoissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore & s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie & d'audace, détournent à cet aspect leur cours, & retournent dans le néant de l'imagination.

[...]

Michele Leoni<sup>24</sup>

- Essere, o no; questo a saper sol resta:  
se più da forte sia reggere ai colpi  
d'oltraggiosa fortuna, o insorger contro  
al torrente de' mali, e terminarli. -  
5 Morir, - dormir, - null'altro: - e con tal sonno  
por fine a tante angosce, unico, certo  
retaggio di chi veste umana carne: -  
e questo salutar disfacimento  
esser devria d'ogni alma il sol desio. -  
10 Morir, - dormir... dormir? No; sognar forse: -  
ecco l'ostacol tutto. - Ignoti sono  
i sogni, che nel sonno della morte  
ponno sopravvivere, da che tornata  
al paterno terren fia nostra spoglia;  
15 ed è questo pensiero freno al desio:  
però sì lunga vita ha la sventura. -  
E chi del tempo sosterria gli oltraggi,  
e il ferreo giogo de' tiranni, e l'onte  
dell'orgoglioso indocile, e i tormenti  
20 di non curato amor? Chi i lunghi indugi  
di mal servata legge, e l'impunito  
insolentir degli opulenti, e l'ira  
con che l'iniquo la virtù persegue,  
mentre potria con una punta sola  
25 provveder egli stesso al suo riposo?  
Chi gemere vorria sotto la soma  
di un'aspra vita, ove il timor non fosse,  
che non sia tutto col morir compiuto? -  
L'oscurità di tal contrada ignota,  
30 dalla qual non fu mai rèdeuce alcuno,  
sì fieramente a nostre idee si mesce,  
che dell'oggi piuttosto il dolor certo  
soffrir si elegge, che futuri mali  
sorgere ad incontrar, che incerti sono.  
35 Tormentati, e colpevoli, la nostra  
coscienza così ne fa infingardi.  
Così, al calar di tal idea, si spegne  
la più vivace dell'ardir scintilla:  
e là dove improvvisa ella si affacci,  
40 ogni più fiera impresa il corso torce, e della  
fantasia riede al nulla. -

[...]

<sup>23</sup> La traduzione è consultabile in PIERRE PRIME FELICIEN LE TOURNEUR, *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglois*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1776-1782, vol. V, pp. 120-126.

<sup>24</sup> I versi appartengono ad *Amleto, tragedia di G. Shakespeare, recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, Firenze, per Vittorio Alauzet, 1814, pp. 109-115.

HAMLET: [...]

Je vous aimois autrefois.

OPHELIA:

Il est vrai, Seigneur, vous me l'avez fait croire.

HAMLET:

Vous ne deviez pas me croire: car la vertu a beau se  
gresser sur nos penchans originels & corrompus;  
nous en conservons toujours quelque goût. Je ne 45  
vous ai jamais aimée.

OPHELIA:

Je n'en ai été que plus déçue.

HAMLET:

Retirez-vous dans un cloître. [...]

[...]

HAMLET:

J'ai aussi entendu dire que vous vous fardez assez  
honnêtement. – Dieu vous a donné un visage; &  
vous vous en faites un autre! Vous dansez, vous  
vous pavanez, vous grasseiez, vous dégradez la  
créature de Dieu, & vous colorez vos travers du 55  
nom de simplese & de naïveté. [...]

(*Hamlet, prince de Dannemark*, III, 3)

AMLETO: [...]

Ti amava un giorno.

OFELIA:

È ver; creder mel festi.

AMLETO:

Credermi non dovevi. Al vizio mai  
di nostra orginal temprà innestarsi  
tanto virtù non può, che non traspaja  
sempre di quella prima indole un segno.  
Io non ti ho amata mai.

OFELIA:

Più ognor deluso  
fu dunque il creder mio.

AMLETO:

Tua stanza è un  
chostro:  
ti ritraggi là dentro. [...]  
[...]

50 AMLETO:

Vuolsi, che il liscio in addottarti esperta  
sii quanto basti. Il ciel ti diede un volto;  
e tu un altro ne fai! Tu ballar usi,  
pavoneggiarti, e frastagliar; e incorri  
in certi falli, che ad effetto ascrivi  
poi di semplicità. [...]

(*Amleto*, III, 1)